

University of Groningen

Versbouw en rythme in den tijd van '80

Stuiveling, Garmt

IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

Document Version

Publisher's PDF, also known as Version of record

Publication date:

1934

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

Citation for published version (APA):

Stuiveling, G. (1934). *Versbouw en rythme in den tijd van '80*. Noordhoff Uitgevers.

Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

HOOFDSTUK I.

INLEIDING.

Het ritme wordt voornamelijk gevormd door het tempo- en klemtoonverschil tusschen lezing volgens de maat, en lezing volgens de natuurlijke ademhaling, in verband met de beteekenis van de zin.

C. S. ADAMA VAN SCHELTEMA.¹⁾

De Beweging van '80 heeft zo zeer de literaire vorm beschouwd als het wezenlike van een kunstwerk, dat men zeker van déze beweging het wezenlike niet zal kunnen benaderen zonder een vormanalyse harer scheppingen. In de navolgende studie is een poging gedaan zulk een analyse systematies tot stand te brengen, wat betreft de ritmiese vorm. De resultaten van dit onderzoek, aangevuld met opmerkingen van stilistiese aard, zijn vergeleken en gewaardeerd in voortdurende samenhang met de literair-historiese gegevens uit deze periode. Alleen op die wijze is het m. i. mogelijk van een tijdvak, dat één der belangrijkste, altans één der interessantste is uit onze nederlandse letterkunde, een beeld te ontwerpen, dat essentiëler is dan een anecdoties verhaal van talloze feiten en feitjes, en tegelijk exacter dan subjectieve verhandelingen van louter aesthetisérende beschouwers. Het systematies van dit onderzoek werd vergemakkelikt door de omstandigheid, dat de poëzie uit de tijd van '80 in grote trekken getypeerd wordt door twee kenmerken: in de lyriek een sterke voorkeur voor het sonnet; in lyriek èn epiek — en voor zo ver aanwezig ook de dramatiek — de overheersing, bijna de alleenheerschappij van de „vijfvoetige jambe”.

Maar met het gebruik van deze laatste term zijn wij aangeland midden in het probleemgebied van de nederlandse metriek, en het is nodig vooraf enige principiële opmerkingen te maken, opdat niet een verwarrende terminologie moeilijkheden schept waar ze m. i. niet zijn, en moeilijkheden negeert, waar ze in volle omvang bestaan. Want niet slechts gebruiken we nog steeds de klassieke termen voor een moderne werkelijkheid, die essentieel anders is dan de klassieke, doch bovendien lijkt de ritmiese notatie, ook als wij aan de termen en tekens niet de oude quantiteitswaarde, maar een accentwaarde toekennen, minder op de

¹⁾ Grondslagen eener nieuwe Poëzie, Rotterdam 1907, pag. 134.

realiteit, dan een silhouet op een levend mens. In hoeverre ditzelfde ook geldt voor de klassieke termen ten opzichte van de klassieke poëzie, moge hier buiten beschouwing blijven; het kan nimmer een reden zijn het probleem, dat hier voor de nederlandse poëzie bestaat, onbesproken te laten.

De Indruk, die een bepaalde versregel maakt, ontstaat uit zeer verschillende oorzaken. Van grote betekenis is zonder twijfel de harmonie van vorm en inhoud; de juistheid van de beeldspraak; het klankschilderende timbre van de klinkers en medeklinkers, waaronder ook de alliteratie valt. Maar méér dan dit alles is het ritme, het levensprincipe zelf van het vers.

Ritme ontstaat uit de opeenvolging der verschillende syllabengroepen, waarbij elke syllabe in drie factoren kan worden ontleed: accentkracht, quantiteit en toonhoogte. Men kan deze factoren natuurlijk niet van elkaar scheiden: iedere klank heeft qua talis accent, duur en hoogte, en het is even onmogelijk dat één hiervan ontbreken zou, als dat de ruimte één van haar drie dimensies zou missen. Het nadruks-accent kan zwak zijn, of sterk, matig, overmatig of vrijwel afwezig; maar dat het te onderscheiden zou zijn in ritmies accent en taalaccent, gelijk Van der Elst meent¹⁾, is uitgesloten. Wel ligt aan diens verdeling een reëel verschil ten grondslag, maar zijn terminologie is gevaarlijk, en naar ik meen ook principieel onjuist, omdat het verschil iets anders betreft dan het accent. Doch daarover later.²⁾

Van de drie factoren: accent, duur en muzikale toon, is naar veler opvatting het accent de belangrijkste, zo niet de enige factor; in elk geval is het de duidelijkste, en het is dus gepast deze het eerst te bespreken.

Het verloop van de accentenreeks in Perk's bekende regel:

Klinkt helder op, gebeeldhouwde sonnetten!
te willen weergeven met het vijfvoetige jambiese schema:

Klinkt helder op, gebeeldhouwde sonnetten!

is zeker niet verantwoord. Maar wanneer Kloos het zó doet:

Klinkt helder op, gebeeldhouwde sonnetten! ³⁾

¹⁾ Nieuwe Taalgids 1915 pag. 9.

²⁾ Zie pag. 8—10.

³⁾ Willem Kloos, Jacques Perk en zijn betekenissen in de historie der Nederlandsche Literatuur, Amsterdam 1909, pag. 218.

of Balthazar Verhagen zó:

„ „| „ || „ | „ ~| / „| „
Klinkt helder op, gebeeldhouwde sonnetten! ¹⁾

is dat slechts schijnbaar juist. Zodra Kloos uit zijn scansie concludeert, dat dit vers totaal afwijkt van de jambiese norm, heeft hij zijn uiterst schematische aanduiding opgevat als de adaequate weergave van de realiteit, terwijl bovendien de vraag verzwegen blijft: wát heeft, ondanks dit blijkbare verschil, deze regel nog met de vijfvoetige jambe gemeen, dat hij in de jambiese poëzie niet stoort, maar vloeiend en gemakkelijk daarin opgenomen is?

Noch de aanduiding van Kloos, noch die van Verhagen, geeft de ritmiese gang van Perk's vers volkomen weer. Kloos onderscheidt slechts twee soorten syllaben, Verhagen vier. Ofschoon ik een verdeling in vier het hoogst bereikbare acht voor een bruikbare methode, is het steeds een verarming van de werkelijkheid, die in de tien syllaben van Perk's versregel zonder twijfel tien variaties van nadruk bezit, ongeveer aldus:

7 10 3 8 1 9 5 2 4 6 —
Klinkt helder op, gebeeldhouwde sonnetten!

Deze aanduiding, althans een dergelijke, zou de enige zijn, die op min of meer volledige wijze de accentverhouding binnen een versregel weergaf. Maar dit systeem zou bij elk vers een permanente twist ontketenen over de plaatsing der ranggetallen, tenzij de auteur zelf, en wel onmiddellijk op het creatieve moment, de reeks had vastgelegd. Van een systematische beschouwing kon men dan tegelijk en voorgoed afzien. Want alleen reeds voor de geheel normale „vijfvoetige jambe”, d. i. een vers met op de even plaatsen de vijf sterk beklemtoonde syllaben en op de oneven plaatsen de vijf zwak beklemtoonde, zijn $1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 = 120$ mogelijkheden van top-volgorde, en eveneens $1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 = 120$ mogelijkheden van dalings-volgorde, d. w. z. $120 \times 120 = 14400$ mogelijkheden van ritme. Daar evenwel ook de pauze een element van betekenis is voor de ritmische indruk, en er gemeenlijk geen, één of twee pauzes per regel zijn, vermenigvuldigt dit de 14.400 verschillende vormen nog 46 maal.²⁾ Betreft

¹⁾ Balthazar Verhagen, *Prosodie*, Amsterdam 1918, pag. 58.

2) NI. voor geen pauze één mogelijkheid; voor één pauze negen verschillende plaatsen; voor twee pauzes $8 + 7 + 6 + 5 + 4 + 3 + 2 + 1 = 36$ combinaties. Samen $1 + 9 + 36 = 46$.

men ook het enjambement in de rekening, dan verdubbelt dit het aantal. Er zijn dan voor een strikt normale vijfvoetige jambe, met hoogstens twee onderbrekingen en al of niet enjambement: $2 \times 46 \times 14400 = 1.324.800$ variaties denkbaar. Iedere metriese wijziging, bijv. de verandering van de inzet $\sim -$ in $- \sim$, levert opnieuw 1.324.800 mogelijkheden op. Een verschijnsel, als in Perk's geciteerde vers, waar de dalingslettergreep „klinkt” méér nadruk heeft dan de heffingslettergreep „net” (in „sonnetten”), doet de hoeveelheid onberekenbaar toenemen. En toch, ik herhaal het: dit en dit alleen zou een weergave zijn, die niet al te zeer van de realiteit der accentuatie verschilde.

Ik ben hierbij uitgegaan van de fictie, dat geen andere factoren van invloed waren. Dat is natuurlijk onjuist. Het sneller en langzamer tempo, de rekking of verkorting van de vocalen, is van grote betekenis. Hoe zeer de duur der syllaben wisselt, toont het voorbeeld:

Die nooit, dan in den droom, elkaar ontmoetten.
11 32 9 9 9 38 7 19 17 13 24

(P. C. Boutens)

meegedeeld door Prof. A. W. de Groot; de cijfers geven de duur van de syllaben in honderdste seconden.¹⁾ Van een regelmatige afwisseling kort-lang, kort-lang, is hier niets te merken, en men zou de versregel zijn schoonheid ten enenmale ontnemen, als men die afwisseling er opzettelijk inbracht. Hieruit blijkt reeds dat de quantiteit een belangrijke factor is; maar door deze erkenning wordt het aantal mogelijkheden met enige miljoenen niet vergroot maar vermenigvuldigd. Een onderzoek naar het wezen van de poëties-ritmiese ontroering moet zich met deze eindeloos gevarieerde en genuanceerde realiteit bezig houden, op straffe van zich juist het essentiële te zien ontgaan. Want hierbij gaat het om de volgende vragen:

1^o. door welke klankenreeksen wordt ons ritmies gevoel ontroerd, door welke niet;

2^o. welke zijn de kenmerkende verschillen tussen die beide soorten;

3^o. op grond van welk psychies a priori ontstaat uit de aanwezigheid van juist déze kenmerken de ritmiese aandoening.

¹⁾ Neophilologus 1932, pag. 84.

Doch van een principieel andere orde zijn de vragen, waarop mijn studie een antwoord poogt te geven: is er onderscheid tussen de ritmiese verschijnselen van omstreeks 1880 en die van omstreeks 1895; waardoor wordt dit onderscheid getypeerd; uit welke oorzaken kwam het voort, en welke tussenstadia zijn bij deze verandering doorlopen? Hierbij is dus het bestaán van ritmiese klankenreeksen voorondersteld; de moeilijkheid ligt in het vinden van een bruikbare en verantwoorde methode van onderverdeling en bewerking.

De vraag naar het wezen betreft het verschil tussen ritme en niet-ritme; de vraag naar de verschijningsvorm betreft het verschil tussen ritme a, ritme b, ritme c, etc. Mijn studie is een vergelijkend ritmies histories onderzoek: haar onderwerp is niet het boventijdelike wezen van het ritme in het algemeen, maar de tijdelijke verschijningsvormen ervan in uitsluitend de poëzie van één bepaalde periode. Men kan menen, dat het eerste probleem opgelost behoort te zijn, voor het tweede aan de orde kan komen; m. i. is het omgekeerd: alleen een systematische analyse van de ritmiese verschijningsvormen kan de gegevens leveren, die onmisbaar zijn voor het doorgronden van het ritmiese wezen. Vanzelfsprekend moet de methode van een dergelijk onderzoek volledig rekening houden met de reeds bekende feiten, en het is dan ook tot op zekere hoogte onvermijdelijk om stelling te nemen in een aantal der essentiële vragen.

Wanneer men het accentverloop in de regels, waarmee Perk's sonnet Avondzang begint, weergeeft volgens de cijfermethode, is dat m. i. aldus:

4 6 1 8 3 10 5 7 2 9 —
Het zuidewindje suist door zwarte twijgen
5 9 1 10 2 7 3 8 4 6 —
En kust het slapend dons der zangers teeder.

Over de juistheid van deze volgorde kan men twisten; niet over het feit, dat naar déze methode aangeduid, de beide regels steeds belangrijk zullen verschillen. Toch constateert men ondanks alle onderscheid een zekere gelijkheid; en wel dezelfde, die men uit de reeks tekens afleest:

Het — — — — — suist door — — — — —
zwarte twijgen
En kust het — — — — —
slapend dons der — — — — —
zangers teeder.

In beide verzen namelijk is een regelmatige afwisseling van sterk en

zwak beklemtoonde syllaben aanwezig. Deze overeenkomst onderscheidt de aangehaalde verzen van bijv.

Hier is het lachend morgenrood een logen —

of: Heen is de dag — de nacht nog niet geboren —

die beide dit gemeen hebben, dat men de inzet niet met — maar met — aan moet duiden. Doch dit verschil in accentuatie is niet het enige verschil: er is ook een andere tijdverhouding ontstaan. Evenals bij de alexandrijn, is de tijdmetriese grondslag van de eerste strikt „jambiese” verzen een reeks van even lange tellen.¹⁾ Natuurlijk wordt deze gelijkheid van de grondvorm nimmer verwerkelikt in de versvoordracht, zo min als in de muziek de theoretiese gelijkheid van de tellen binnen een maat en van de maten onderling ooit practies tot stand komt.²⁾ Door verschillende oorzaken wordt in elke versregel en in elke melodie afgeweken van de norm; maar als norm is de gelijkheid onbetwistbaar aanwezig.

In het tweede paar verzen is het niet déze norm, die de tijdverhoudingen bepaalt. Evenmin is dat het geval in versregels als bijv.

Wie eenmaal U aanschouwt, leefde genoeg.


Reeds Hooft heeft in de Granida drie afwijkingen vermeld, die hij op de „gemeene maet” oorbaar achtte.³⁾ In de laatste bladzijden van Dr. F. Kossmann's dissertatie komen deze afwijkingen nog even ter sprake, maar zonder conclusies betreffende hun invloed op de onderlinge tijdsduur der syllaben. Door Dr. Kazemier zijn in het vierde hoofdstuk van zijn proefschrift deze drie typen: „Rijkdom en overvloed” „Bekwaam, machtig en trots”, en „Gun ook slaven het licht”, nader beschouwd. Zijn opvatting ervan lijkt mij grotendeels juist, maar het is mogelijk en noodzakelijk ze nog meer met elkaar in verband te brengen.

Terwijl in de muziek op verrassende plekken, als de laatste tel van een maat, sterke accenten mogelijk zijn, vraagt de vloeiendheid van het vers een evenwichtiger verhouding. Men kan, wanneer men bij zichzelf de ritmiese realiteit van „Rijkdom en overvloed” tracht vast te stellen, moeilijk tot de conclusie komen van Dr. Kossmann, die hier


¹⁾ Dr. F. Kossmann, *Nederlandsch Versrythme*, 's-Gravenhage 1922, pag. 229.


²⁾ Dr. G. Kazemier, *Het vers van Hooft*, Assen 132, pag. 100.

³⁾ Zwolsche Herdrukken No. 2, vierde druk (1922), pag. 90—91.

een „pathetische opmaat” aanneemt, terwijl de reeks tellen derhalve in wezen aldus zou blijven: 


Naar mijn opvatting is de temporale grondvorm van „Rijkdom en overvloed” deze:  of wellicht nog juist deze:


 Om de vergelijking met de normale reeks duidelijk zichtbaar te maken is het wenselijk de notatie met een rustteken aan te

vangen:  In de plaats van de vier gelijke noten, met nadruk op de tweede en de vierde, is een rust, een trioel (op twee tellen) en een gewone kwartnoot gekomen.²⁾

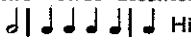
Deze rust plus trioel doet zich bij de andere typen eveneens voor:

„Bekwaam, machtig en trots”: 

„Gun ook slaven het licht”: 

In dit laatste geval is de rust echter van de trioel gescheiden, doordat niet één, maar twee accenten verplaatst zijn. Men kan bovendien menen, dat voor de opvatting:  argumenten zijn aan te voeren, en ik ontken dat niet. Alles wordt hier beslist door de mate van nadruk, die men aan het woord „gun” wil gunnen, m. a. w. door het syntactiese en ritmiese geheel van het vers.

Wat het essentiële is van de ritmiese indruk, die wij van deze vormen ondergaan, de groepering van de accenten dan wel de tijd-

¹⁾ T. a. p. pag. 228. Nog verder gaat Prof. A. W. de Groot, die in Boutens' vers: „Weidend de duisternis van 't welig donkre dal”, aan „weidend” twee accenten geeft, met merkbare vertraging van het tempo, dus zó:  Hij vindt, dat deze langzame gang prachtig past bij de in de nacht weidende schapen. (*Neophilologus* 1932, pag. 189). Maar hoe nu met: Stort de kristallen vloed zich bruisend neer (Perk) of: Wisslend van glans de vlinders dansten voort (Gorter). Soms een langzaam storten en een slepende dans?

Veel beter is de opvatting van J. van der Elst (*Nieuwe Taalgids* 1915, pag. 17—18), hoewel deze enige vertraging na de ritmies afwijkende vorm aanneemt. Waarom eigenlijk?

²⁾ „Het effect is een onverwachte, sterke nadruk op de eerste lettergreep, een versneld tempo van de daling die nu twee lettergrepen bevat, een sterkere nadruk op de tweede heffingslettergreep.” Prof. Dr. G. S. Overdiep, *Bekn. Ned. Versleer*, 2e druk, Zwolle 1933, pag. 27. Dat deze afwijking in de eerste syllaben echter de hevigste wijziging zou zijn, is niet juist.

metriese verhouding, of beide gelijkelijk, kan verder buiten beschouwing blijven; maar zéker is het, dat de accentverplaatsing de meest opmerkelijke en minst discutabele helft van de twee-eenheid is. Men kan dus terecht volstaan met één aanduiding, namelijk de aanduiding der accenten, mits men steeds voor ogen houdt, dat tussen verschillend geaccentueerde versregels ook verschillen in de lengteverhouding der syllaben bestaan.

Ofschoon uit de triool-notatie blijkt, dat het begrip „versvoeten” m. i. zinloos is voor de moderne nederlandse poëzie, bestaat aan de andere kant de betekenis van de reeks — — niet enkel hierin, dat het één beklemtoonde syllabe plus twee onbeklemtoonden is, of een triool — maar óók: dat het een markante tegenstelling vormt tot de om-en-om afwisselende syllaben der omgeving. Bij de „vijfvoetige jambiese” verzen is de alternéring in ons bewustzijn meer of minder sterk aanwezig, en wij voelen iedere afwijking hiervan zowel door het eigen karakter van deze andere ritmiese vorm, als door het feit dat het een afwijking is.¹⁾ Ik heb daarom voor de ritmiese vorm [—] — [—], onverschillig of deze voorkomt aan het begin dan wel in het midden van een versregel, de term „omzetting” durven gebruiken, ondanks de erkenning, dat deze twee syllaben niet te samen een afgescheiden of af te scheiden versvoet vormen, en ondanks het feit, dat van een omzettingsproces natuurlijk geen sprake is. Een meer samengestelde ritmiese vorm, als in „Gun ook slaven het licht”, krijgt dan de naam van dubbele omzetting, waarbij stilzwijgend de wetenschap voorondersteld is, dat hier niet twee maal een rust en twee maal een versnelling plaats vindt, doch de scheiding van rust en versnelling.

Behalve deze gevallen van ernstige inbreuk op het alternérende metrum, doen zich ook kleinere afwijkingen van de regelmaat voor. Kiezen wij als voorbeeld de beroemde regel van Kloos:

Nauw zichtbaar wiegen op een lichte zucht,

dan staan daarin de heffingen: zicht-, wie-, lich- en zucht op de normale 2e, 4e, 8e, en 10e plaats. Op de 6e plaats echter staat het voorzetsel „op”, een woordje zonder beeldende betekenis, een leeg, louter functioneel noodzakelijk woordje. Het hoeft geen klemtoon te krijgen, het stoort het ritme zelfs, als men het een normale heffingsklemtoon zou willen geven. Een onbetwistbaar geval, waarin klemtoon volkomen

¹⁾ Vgl. Verwey „Ritme en Metrum”, Santpoort 1931, pag. 31.

uitgesloten is, bezitten wij in de beginwoorden van Vondel's Gysbrecht:

Het hemelsche gerecht

De opvatting van Dr. Kossmann, dat „haasten en rekken het rythme vermoorden” zou: „De harmonie van Vondel's vers eischt rustige kracht, elke lettergreep staat daarin voor zichzelf”,¹⁾ miskent m. i. het feit, dat men de lettergreep „-sche” enkel met grote moeite in het isochrone systeem kan dwingen.²⁾ Ik beweer niet, dat de norm van dit vers niet isochroon zou zijn; ik beweer integendeel, dat ondanks deze isochrone norm er een lichte versnelling plaats vindt, en dat deze versnelling veroorzaakt wordt door de afwezigheid van klemtoon op een plek, die volgens het schema heffing moest zijn.

Om tot Kloos' vers terug te keren: van de vijf dalingen zijn: -gen, een, -te, wel zéér toonloos; -baar is iets klankrijker, maar vraagt ook in het minst geen bijzondere klemtoon; het beginwoord „Nauw” daarentegen betekent véél: zijn functie verbiedt, dat men het verloren laat gaan in een normale daling. Zo heeft dan deze regel een extra-klemtoon op de eerste syllabe, die eigenlijk een dalingslettergreep moest wezen, en een tekort aan accent op de zesde syllabe, die eigenlijk een heffing hoorde te zijn. Ofschoon heffings- en dalingslettergrepen een gelijke quantiteit kúnnen hebben,³⁾ en er dus om deze reden geen bezwaar is de drie opeenvolgende beklemtoonde syllaben in hetzelfde tempo te spreken, komt het mij voor, dat altans in mijn persoonlijke voordracht een vertraging valt waar te nemen. In het tweede geval, van de drie weinig beklemtoonde lettergrepen, voel ik een versnelling. De oorzaak ligt waarschijnlijk hierin, dat de heffingen de tendentie hebben, niet slechts naar groter quantiteit, maar ook naar een gelijkmatige afstand van elkaar. In het eerste geval gaat de tendentie dus van vijf naar zes heffingen, in het tweede geval van vijf naar vier heffingen. Ik spreek nadrukkelijk van tendentie: méér dan een strekking is het m. i. niet, maar ook bepaald niet minder. In dit vers van Kloos heffen deze beide strekkingen elkaar op; het vers heeft derhalve een klankrijke

¹⁾ T. a. p. pag. 210.

²⁾ Verhagen wil aan zulke lettergrepen een lichte verbreding geven, hoewel zonder accentuatie; hetzelfde dus als Kossmann. (Prosodie, pag. 23—24).

³⁾ Volgens mededeling van Prof. A. W. de Groot is de verhouding van de lengte der toppen tot die der dalingen als 5 : 3. (Nieuwe Taalgids 1930, pag. 190, 193). In de grafieken op pag. 13, heb ik de lengteverhouding 5 : 4 genomen.

vertraging in het begin en een klankarme versnelling in het midden.¹⁾ Deze vertraging-en-versnelling kan zelfs zonder groot bezwaar naderen tot de maat:



Het is echter niet nodig deze aanduiding als de juiste te beschouwen: het isochrome metrum is volledig bruikbaar, wanneer men het met de muziek-termen *accelerando* en *ritenuto* aanvult:



Uit deze klankrijke vertraging en klankarme versnelling ontstaat het prachtige, uitermate suggestieve, inderdaad wiegende ritme van dit vers.

Er is hierin een volkomen overeenstemming van vorm en inhoud, die de blijvende schoonheid van dit sonnet uitmaakt. Geen beeldspraak, geen plastiese nieuw-gevormde woorden, geen weerkaatsing van klinkers, geen alliteratie, kan vergoeden wat een vers mist, dat niet deze mysterieuze twee-eenheid van mededelings-inhoud en ritmiese vorm bezit. Wellicht is het beter te zeggen: dat niet deze mysterieuze twee-eenheid is. Want inhoud en vorm, het gezegde en het gesuggereerde, het wel vertaalbare en het niet vertaalbare, zijn niet te scheiden: elke wijziging in de inhoud wijzigt noodzakelijk de vorm, elke vormwijziging is een inhoudsverandering. Doch, hoe juist dit ook zij: het is niet waar, dat een uiterst geringe vorm-wijziging niet soms de inhoud mateloos veel suggestiever kan maken, en omgekeerd: dat een kleine verandering in de inhoud de vorm niet dodelijk zou kunnen schaden. Inhoud en vorm, onscheidbaar één, zijn toch wel te onderscheiden. De inhoud is dan: wat uit verzen wordt opgenomen door iemand, die van elk gevoel voor ritmiese schoonheid gespeend is; de vorm is dan: wat een ritmies gevoelig buitenlander ondergaat, die niet bekend is met de taal, waarin een hem voorgedragen vers is geschreven.²⁾ Dit laatste, d. w. z. de gehele klankwerkelijkheid van een gedicht, is de drager van het wezenlijk poëtiese, waarvoor Henri Bremond de naam „poésie pure”

¹⁾ Naar de terminologie van Van der Elst heeft „Nauw” wel taalaccent maar geen ritmies accent, „op” wel ritmies accent maar geen taalaccent. (Nieuwe Taalgids 1915, pag. 9—10). Het verwarrende is hier, dat het de schijn heeft, alsof het taalaccent op „Nauw” géén ritmies effect zou hebben.

²⁾ „Quoi qu'il en soit, pour lire un poème comme il faut, je veux dire poétiquement, il ne suffit pas, et, d'ailleurs, il n'est pas toujours nécessaire d'en saisir le sens.” H. Bremond, „La Poésie pure” 8e édition, Paris 1926, pag. 18.

gebruikt.³⁾ Deze subtiële schoonheid kan hoogstens mechanies worden ont-leed, doch in zijn totaliteit slechts psychies ondergaan.

Ik ben echter overtuigd, dat het essentiële van het ritme hier bestaat in de klankrijke vertraging gevolgd door de klankarme versnelling, d. w. z. in de afwijking van de absoluut alternérende norm; ik geloof dan ook, dat een scansie-methode, die dit vast weet te leggen, het meeste is wat wij op deze wijze kunnen bereiken. Evenals bij de omzetting, is in deze gevallen van overbetoning en onderbetoning³⁾ de tijdmetriese vorm causaal bepaald door de accentverhouding. Over de vraag, of onze ritmiese aandoening enkel door het accentenverloop of enkel door het tijdrítme, of door beide gezamenlik ontstaat, behoeft ook nu niet gediscuteerd te worden, al acht ik het laatste geval het juiste. De causale verbinding echter tussen méér accent en: tendentie naar vertraging, en tussen minder accent en: tendentie naar versnelling, maakt het mogelijk ook hier met één aanduiding te volstaan, en wel die van de accenten.³⁾

Er blijft nog één moeilijkheid te bespreken. In het vers van Perk, dat door Kloos was gescandeerd:

Klínkt hēlder op, gēbeeldhouwde sonnetten

heeft de inzet een overbetoning; men kan, wanneer men mocht aarzelen wélk accent het sterkst is, gemakkelijk de proef op de som nemen: overdrijft men het accent op „klínkt” dan wordt het absurd; overdrijft men het accent op „hel-”, dan blijft het een goede zin en zelfs een behoorlik vers. „Klínkt” is dus een overbetoning, „hel-” een heffing. Maar de bedoelde moeilijkheid schuilt in de accentuatie van „houwde”. Volgens Kloos' aanduiding zou het een volledige omzetting zijn, zoals in:

Wie eenmaal U aanschouwt, leefde genoeg.

¹⁾ Tout poème doit son caractère proprement poétique à la présence, au rayonnement, à l'action transformante et unifiante d'une réalité mystérieuse que nous appelons poésie pure.” T. a. p. pag. 16.

²⁾ Voor het germanistiese van deze termen vraag ik verontschuldiging. Ik heb gedacht aan: overtoon en ondertoon, overaccentuatie en onderaccentuatie, overbeklemtoning en onderbeklemtoning, maar moest ze om verschillende redenen alle verwerpen; bij gebrek aan beter behield ik overbetoning en onderbetoning.

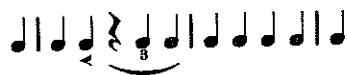
³⁾ Hoogst merkwaardig is wat Van Alphen in zijn Digtkundige verhandelingen (Utrecht 1782) schrijft over pyrrichius en spondaeus in het jambiese vers (Inleidende Verhandeling over de Middelen ter verbetering der Nederlandsche Poëzij, pag. LXXXII vigg.). Hij gaat daarbij uit van de quantiteit, niet van het accent, maar bijna al zijn voorbeelden zijn geschikt om de verschijnselen te demonstrenen, die ik onderbetoning of overbetoning noem.

Wanneer men echter beide verzen nauwkeurig vergelijkt, bemerkt men een duidelijk verschil. De tel rust, die tussen „schouwt” en „leef” mogelijk is, kan tussen „beeld” en „houw” niet bestaan. In dit laatste geval komt dus geen trioelvorming voor, maar de gelijkmatige tijdsbeweging blijft min of meer intact, hoewel de accenten verschuiven.

Een weinig anders wordt de situatie, wanneer er tussen de twee betreffende syllaben een syntactiese scheiding is:

’t Was bladstil, en een lauwe loomheid lag (Perk).

Men kan menen, dat dit gewoon alternérend is, en tot op zekere hoogte is dat juist: zowel het deel voor de komma, als het deel na de komma is op zichzelf alternérend. Maar het belangrijke woord „stil” heeft méér nadruk dan het onbelangrijke voegwoordje „en”. Het is onmogelijk „blad” en „stil” te scheiden, en eveneens onmogelijk „stil” en „en” te verbinden. In noten aangeduid is het, naar ik geloof, zó:



Misschien is enkel de afwijkende accentverhouding de oorzaak van de ritmiese indruk. In elk geval is het verschil met de gewone alternérende maatgang voor mijn gevoel evident genoeg om deze ritmiese figuur als een apart verschijnsel te notéren.

Met de accentverschuiving naar de voorafgaande syllabe, zooals wij die vonden in „gebeeldhouwde”, is de accentverschuiving naar de volgende syllabe te vergelijken: „Gevoelend, dat geen scheiding ons kan scheiden” (Perk). De vier syllaben: „-end, dat geen schei-” zijn niet volkomen alternérend, ze nemen regelmatig in accentkracht toe. De even syllaben hebben meer nadruk dan de oneven, doch de derde syllabe is ten opzichte van de tweede geen daling, maar een stijging.

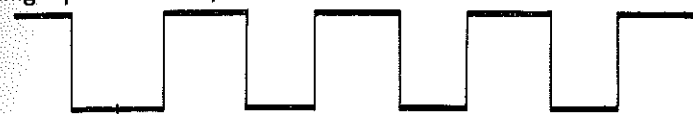
Het is gemakkelijk te omschrijven wat de accentverschuiving-naar-voor en de accentverschuiving-naar-achter eigenlijk zijn. De eerste is niet anders dan een onmiddellijk op elkander volgende overbetoning en onderbetoning: de tweede een onmiddellijk op elkander volgende onderbetoning en overbetoning:

Wanneer wij door de lengte van een lijn de duur van een syllabe aanduiden, en door de hogere of lagere plaats de mate van nadruk, is het mogelijk de volgende reeks grafiese voorstellingen te maken:

de normale „vijfvoetige jambe”



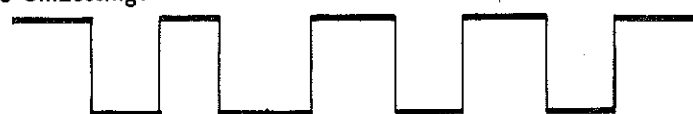
omzetting op de eerste plaats:



omzetting op een verdere plaats:



dubbele omzetting:



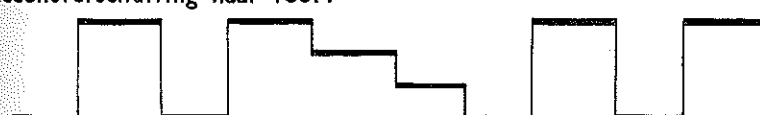
overbetoning:



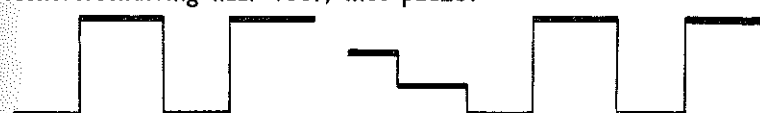
onderbetoning:



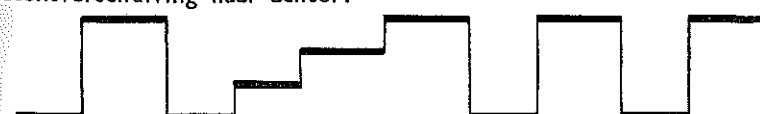
accentverschuiving naar voor:



accentverschuiving naar voor, met pauze:



accentverschuiving naar achter:



De vaak vernomen critiek, dat de aanduiding van het ritme volstrekt subjectief zou zijn, zodat er geen enkele wetenschappelijke beschouwing mogelijk is, enkel een aesthetiserende omschrijving, kan men tegen het systeem van omzetting, overbetoning, onderbetoning en accentverschuiving m. i. niet handhaven. Want in dit systeem wordt de klemtoon van een syllabe slechts vergeleken met de klemtonen der directe omgeving: de alternatie is geheel aanwezig, wanneer iedere daling inderdaad daling is in vergelijking met de voorgaande en volgende heffing, en wanneer iedere heffing inderdaad heffing is in vergelijking met de voorgaande en volgende daling. Over de onderlinge verhouding van al de heffingen en al de dalingen wordt niet gesproken; enkel een sterk accent op een dalingsplaats en een zwak accent op een heffingsplaats worden nog genoteerd.

Hoewel ik meen, dat ik, nauwkeurig luisterend, de besproken samenhangen tussen accent en quantiteit bij mijn eigen voordracht kan constateren, geef ik daaromtrent mijn conclusies onder het grootste voorbehoud. Tegenover de opvattingen van enige onderzoekers, die tot op zekere hoogte met de mijne overeenstemmen, staan andere theorieën, die mij persoonlijk wel onhoudbaar lijken, maar die niettemin opgesteld zijn en verdedigd worden door geleerden, wier deskundigheid men moeilijk kan betwijfelen. Het experiment alleen zal tussen deze tegenstrijdige beschouwingswijzen kunnen beslissen; maar dan een experiment, waarbij niet één regel door één persoon één maal voorgedragen het materiaal vormt, maar verschillende regels door verschillende personen verschillende malen gezegd. De poëzie laat ongetwijfeld aan de declamator een nog groter vrijheid van modulatie, dan de muziek aan de pianist: het is noodzakelijk deze individuele voordracht-modulaties te scheiden van het ritmies essentiële, dat slechts als de grootste gemene deler van een aantal voordrachtswijzen te bereiken is. Want niet alleen is er verschil tussen de zeggingswijze van één declamator en die van een ander, maar ook kan tussen twee voordrachten van dezelfde persoon een waarschijnlijk vrij aanzienlijk onderscheid bestaan. Dat dit met het wezenlijke ritme niets te maken heeft, behoeft geen verder betoog.

Als een voorbeeld, hoe de situatie m. i. beschouwd moet worden, maar tevens als een merkwaardig argument¹⁾ voor de juistheid van

¹⁾ Merkwaardig, omdat het door prof. de Groot met tegengestelde bedoeling werd gepubliceerd.

mijn opvattingen, acht ik het gewenst nog eens het reeds geciteerde vers van Boutens te bespreken:

Die nooit, dan in den droom, elkaar ontmoetten.

Voor mijn gevoel bestaat er overeenkomst tussen het begin van dit vers en het type: Bekwaam, machtig en trots. Al is de nadruk op „dan” ook minder sterk dan die op „mach”, toch is bij Boutens een duidelijke omzetting van de tweede jambe waar te nemen, gemakkelijk gemaakt door de noodzakelijke geleiding na „nooit”. Het notenschema is dus als volgt:



Klopt dit met de quantiteitsverhoudingen volgens de voordracht van Prof. de Groot?


Die nooit, dan in den droom, elkaar ontmoetten.
11 32 9 9 9 38 7 19 17 13 24

Naar ik meen volkomen:

1. de verdeling in de eerste volle maat is 32 : 27, dit is slechts weinig afwijkend van 1 : 1;
2. de verdeling in de tweede helft van de eerste maat is 9 : 9 : 9, dit is precies de triool;
3. de verdeling in de tweede maat is 45 : 36, of 5 : 4; ook deze verhouding tussen de beide helften is nog evenwichtig;
4. de verdeling van de tweede helft van deze tweede maat is 19 : 17, dus bijna 1 : 1.

Tegenover deze vier punten staat slechts:

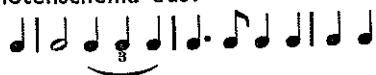
1. de verdeling in de eerste helft van de tweede maat is niet 1 : 1, maar 38 : 7 of 5,4 : 1.
2. de eerste maat is 59, de tweede maat 81 eenheden lang.

Wat dit eerste punt betreft: de onderbreking wordt dus blijkbaar geheel van de dalingslettergreep afgenomen, en in de voordracht van Prof. de Groot niet als pauze, maar als verlenging van de heffing gerealiseerd, zoals ook de geleiding na „nooit” als een verlenging verschijnt. Deze verlengingen zijn mede een gevolg van de bijzonder sterke nadruk, op de woorden „droom” en „nooit”. Een verhouding tussen „droom” en „el-” als: , ligt dus voor de hand, en kan als quantiteitsnorm worden aanvaard. De verdere verkorting van de daling, beschouw ik

als een persoonlijke voordrachtsmodulatie van Prof. de Groot; een modulatie, die ten opzichte van de verhouding $\text{♩} \cdot \text{♩}$ niet te ver gaat.

Het tweede punt, de ongelijke maten (59 tgo. 81), behoeft geen verdediging, na het experimentele bewijs, dat de muziek eveneens grote verschillen kent, ¹⁾ terwijl men dáár het bestaan van de gelijkheidsnorm toch moeilijk kan betwisten.

Rekening houdende met het feit, dat de onderbreking als verlenging blijkt, wordt het notenschema dus:



Het vers is getypeerd door een onderbreking na de tweede en de zesde syllabe, en door een omzetting van de tweede jambe, met onderbetoning; in de voordracht van Prof. de Groot bovendien door een dim. bij „droom”.

Wanneer we de volledige accentverhouding aldus opvatten:

5 9 6 2 1 10 3 7 4 8 —
Die nooit, dan in den droom, elkaar ontmoetten

kunnen we deze reeks grafiese voorstellingen maken:

vijfvoetig jambies metrum:



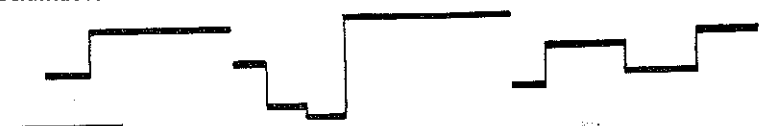
ritmiese variaties (onderbrekingen, omzetting, onderbetoning):



ritmiese nuancering (accentverhouding, verlenging bij sterke nadruk):



declamatoriese modulatie:



¹⁾ Dr. G. Kazemier. T. a. p. pag. 100.

Men ziet duidelijk, dat in C reeds alle mogelijkheden van D aanwezig zijn; men zal geloof ik ook moeten toegeven, dat in B het wezenlike van C al te vinden is, terwijl al het discutabele van C eraan ontbreekt. B is dus de basis van mijn scandérings-systeem, dat de volgende onder-scheidingen kent:

in strikt alternérende poëzie:

de heffing //

de onderbetoonde heffing /

de daling ~

de overbetoonde daling ⊥

en als afwijkingen van de alternatie:

de omzetting (steeds met pauze) // ~

de accentverschuiving naar voor ¹⁾ ⊥ /

de accentverschuiving naar voor met onderbreking ⊥ | /

de accentverschuiving naar achter ~ / ⊥ //

Deze laatste afwijking is dus de enige die de omvang van de „versvoet” overschrijdt.

Als voorbeelden mogen hier volgen:

⊥ // ~ // | ~ // ⊥ / ~ // ~
Klinkt helder op, gebeeldhouwde sonnetten! (Perk)

waarin men overbetoning en accentverschuiving-naar-voor aantreft;

⊥ // ~ // ~ / ~ // ~ //
Nauw zichtbaar wiegen op een lichte zucht . . . (Kloos)

getypeerd door overbetoning en onderbetoning; tenslotte een versregel die wel buiten de onderzochte poëzie van '80 valt, maar reeds enige malen ter sprake is geweest:

~ // | / ~ ~ // | ~ // ~ //
Die nooit, dan in den droom, elkaar ontmoetten (Boutens)

met omzetting van de tweede jambe. ²⁾

¹⁾ De accentverschuiving in de eerste jambe komt niet voor, daar óók bij enjambement de scheiding in dit geval nog wel enigszins aanwezig is. De accentverschuiving in de vijfde jambe — uiteraard zeldzaam — is in de statistiek als omzetting geboekt, om de aantasting van het rijm zichtbaar te maken in de cijfers.

²⁾ Met de onderbetoning van deze omzetting is in de tekens wel, in de statistiek niet rekening gehouden; de omzetting domineert zo sterk boven de onderbetoning, het is een afwijking van zo essentieel andere orde, dat deze complicatie m. i. verwaarloosd mocht worden.

Rust of geleding.

Wanneer wij het normale, of liever normatieve metrum van de „vijfvoetige jambe” mogen aanduiden als volgt:



dan ligt het voor de hand, dat in geval van een staand rijmwoord een rust van twee tellen, en in geval van een slepend rijmwoord een rust van één tel tussen de versregels aanwezig zal zijn. Indien echter de tweede regel met een omzetting begint, zou de rustpauze na een manlik rijm drie, en na een vrouwlik rijm twee tellen worden.

Of deze rust ooit werkelijk bestaat, doet eigenlijk niet terzake. De 4/4 maat, die we hebben aangenomen, kan evengoed een 2/4 maat zijn, en de rust van drie tellen kan derhalve zonder bezwaar tot één tel worden verkort. Het lijkt mij zelfs mogelijk, dat ook de rusten van twee tellen, dus met manlik rijm en gewoon begin, of met vrouwlik rijm en omgezet begin, verdwijnen, terwijl toch de scheiding tussen de twee versregels gehandhaafd blijft. Deze scheiding namelijk hoeft niet qua talis een rust te zijn; zij kan ook ontstaan door verschil in toonhoogte, door stootaccent op de laatste en (misschien) eerste syllabe, of door andere spreektechniese middelen. Grafies voorgesteld, is de twee-heid van de beide versregels niet noodzakelijkerwijs: — —, maar wellicht dikwijls: \wedge of \swarrow .

Er komen immers ook binnen de versregel herhaaldelik geledingen voor, die onmogelik twee volle tellen kunnen duren, zoals in het metriese schema nodig zou zijn. Niettemin zijn ze zeer goed hoorbaar, zelfs indien men nauwgezet de vaste maatgang volhoudt.¹⁾ Het kan zijn, dat ze toch een ogenblik van rust vormen in de doorgaande stroom van klanken; een rust, die dan deels van de voorafgaande deels van de volgende syllabe kan zijn afgenomen. We zouden dan een onmerkbaar verkorting hebben, die een minieme onderbreking inderdaad doet ontstaan. De vraag, of dit wezenlik het geval is, kan enkel door instrumenten worden onderzocht, en is voor de kennis van de gesproken ritmen ongetwijfeld van belang; wellicht bestaat de verkorting wel, maar komt

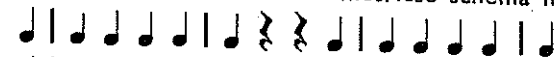
¹⁾ Van Alphen wijst in de Inleidende Verhandeling van zijn „Digtkundige Verhandelingen” (Utrecht 1782) op het verschil tussen de alexandrijnen:

Die zorgt, en waakt, en slaapt, en ploegt, en zwoegt, en zweet;
en: Mijn heer, ik heb u raad voor deez tijd niet van doen;
die toch beide geheel uit één-lettergrepige woorden bestaan (pag. LXXV).

die tijd geheel aan de voorgaande syllabe ten goede, zoals in het voorbeeld van Prof. de Groot.

Voor het vergelijkende onderzoek echter, doet ook dit er weinig toe: niet het wezen van deze scheiding, maar het feit ervan is het belangrijke. Het verschil tussen een tweetal verzen mét enjambement en zonder enjambement hoeft niet te zijn, dat het eerste paar zonder rust, het tweede paar mét een rust wordt waargenomen. Het kan wel wezen, dat in beide gevallen geen werkelijke pauze aanwezig is, maar desondanks blijft het verschil voelbaar en hoorbaar. Want bij een enjambement kan men geen pauze maken zonder het vers te vermoorden; wanneer er echter géén enjambement is, kan men zonder moeite de rust doen ontstaan, en alleen reeds dit verschil in mogelijkheid is voldoende om een onderscheid te maken.

De geleding van een versregel is voor het ritme wel degelik van betekenis. Minder ongetwijfeld dan de accentverhouding, maar toch zeker voldoende om aan deze geleding een eigen behandeling te geven. Wanneer men versregels varieert, door de combinatie van één syllabe + scheiding + twee syllaben te wijzigen in een gelijkwaardige combinatie van twee syllaben + scheiding + één syllabe, merkt men een verschil, dat niet enkel veroorzaakt wordt door de andere klanken of de andere woordkeus, maar dat louter ontstaat door de plaats van de scheiding. In de alexandrijn heeft deze scheiding een normale plek, namelijk na de zesde syllabe. Ofschoon een veel groter getal alexandrijnen, dan men gewoonlik aanneemt, deze scheiding niét vertoont, blijft het gedeelte dat wél onderbroken wordt een overwegende meerderheid. Experimenteel zou ook hier weer vastgesteld moeten worden, of men deze scheiding wezenlik als een rust van twee tellen tot uiting brengt. Ik betwijfel dat; maar indien men het metriese schema niet als:



maar als:



zou moeten weergeven, dan nog voel ik een duidelijk onderscheid tussen een normale alexandrijn en een trimeter, die deze zelfde tijdmetriese basis heeft. Men zou dit onderscheid kunnen aanduiden als volgt:

alexandrijn: $\bullet \mid \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \mid \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \mid \bullet \bullet \bullet \bullet$

trimeter: $\bullet \mid \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \mid \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \mid \bullet \bullet \bullet \bullet$

Als proef op de som geldt hier eveneens, dat men bij de alexandrijn de pauze zonder bezwaar kán vormen, terwijl dat bij de trimeter onmogelijk is.

Het individuele verschil ligt ook bij de geledingen voornamelijk in de wijze, hoe men deze geledingen veruiterlikt in klank, en derhalve in de wijze, hoe men ze wil weergeven in tekens. Voor mij daarentegen is het enig belangrijke de vraag, of men de geleiding al of niet voelt. Ik erken bij voorbaat, dat in de statistiese cijfers, die ik heb gevonden, wellicht ongelijke gevallen bijeengenomen zijn; maar al waren ze niet geheel gelijk, ze waren gelijksoortig. Men kan in Kloos' sonnet „Nauw zichtbaar wiegen” in de zevende regel:

En ver, daar ginds, die zachtgekleurde lucht

Als perlemoer, waar ied're tint vervliet

7 In teêrheid . . . Rust — o, wondervreemd genucht!

Want alles is bij dag zóó innig niet. —

een rust van twee tellen willen maken achter „Rust”, en ik persoonlijk doe het zo ¹⁾; maar het is niet volstrekt noodzakelijk, en daarmee vervalt de verplichting om een kwalitatief onderscheid in de geledingen in te voeren.

Ik ben mij bewust, dat een scheiding na de eerste syllabe van een versregel dikwijls tot gevolg heeft, dat deze eerste syllabe een aparte heffing wordt, met één tel rust gescheiden van de tweede heffing, die eigenlijk de eerste had moeten zijn; of nog sterker: dat na deze eerste heffing een rust komt en daarna twee weinig beklemtoonde syllaben, die samen de tweede en derde noot vormen van een trioel waaraan de eerste ontbreekt:

Ik, die mijn le-ven uit te zeg-gen zoek —

of misschien:

Doch ook in dit geval is wel de scheiding, maar niet de pauze noodzakelijk; en het is zeker mogelijk, ofschoon minder mooi, om de maat zo te nemen:

¹⁾ D. w. z. ik meen, dat ik het zo doe; experimenteel onderzocht heb ik dit niet.

Ook na de tweede syllabe, wanneer de regel met een omzetting aanvangt, werkt de scheiding op bijzondere wijze. Dit is bijv. het geval in Perk's beroemde regel:

Schoonheid, o gij, wier naam geheiligd zij —

De komma duidt een syntactiese scheiding aan, maar desondanks is het in het minst niet gewrongen om de trioel te vormen:

Doch het lijkt mij fraaier de aanroep nadrukkeliker en klankrijker uit te spreken, en van de scheiding een rust te maken:

Toch meen ik, dat men ook hier al te subjectieve elementen invoert, wanneer men één dezer mogelijkheden als absoluut juist stelt, met categoriese verwerping van de andere. Het enige dat vast staat, is, dat in dit vers na de tweede en de vierde syllabe geleiding bestaat. Deze erkenning is voldoende.

In deze geledingen komt de syntactiese bouw van het vers gedeeltelijk tot uiting: de onderbrekingen, die ritmies effect hebben, zijn syntacties noodzakelijk. Op deze regel zijn slechts twee kleine uitzonderingen: in enkele gevallen zou een enjambement syntacties wenselijk zijn, terwijl het ritmies onmogelijk is door de te groote omvang van de dan ontstaande ritmiese golf. Voorts bestaan er tussen de omzetting en de accentverschuiving-naar-voor twijfelgevallen, die ik na nauwkeurig overwegen tot de omzettingen reken, omdat de onderbreking, hoewel syntacties niet noodzakelijk, toch ook niet stuitend of ongewoon is: „In 't beekgeruisch hoorde ik geen stillen kout” (Perk) of „'t Zoet leven lokt méér dan een donkre kist” (Kloos). Ofschoon hier geen leesteken staat, dat een scheiding aanduidt, hoort men die in de voordracht wel, alans wanneer men aan „lokt” een vol accent geeft:

Doet men dat niet, dan wordt deze regel een gewoon vierheffingsvers:

¹⁾ In dit geval zou men in zekere zin van „Schwebeton” kunnen spreken: „Schoon”- heeft het hoofaccent, maar „heid” krijgt een quantiteitsverlenging; het resultaat kan de indruk van gelijkwaardigheid maken.

Toonhoogte, klank, beeldspraak.

De schoonheid van een gedicht wordt niet uitsluitend gevormd door de besproken factoren van accent, quantiteit en geleding. Elke versregel heeft, zodra men hem uitspreekt, noodzakelijk ook afwisseling van toonhoogte, d. w. z. melodie. Maar veel meer nog dan bij de nadruksaccenten is de rangorde van de muzikale accenten subjectief. In Boutens' vers: Die nooit, dan in den droom, — kan men even goed aan „nooit” een hogere toon geven dan aan „droom”, als omgekeerd. Waarschijnlijk is er wel een zekere samenhang tussen nadruk en toonhoogte, maar het is niet zo, dat een sterke nadruk onvermijdelijk een hoge toon meebrengt; het kan ook een lage zijn.

Voor het ontstaan van de totale indruk speelt ongetwijfeld ook de klankverhouding, de vocaalharmonie, de afwisseling van bepaalde klinkers en medeklinkers een grote rol en in de aesthetiese analyse, die de Tachtigers in hun critieken soms maken, vindt men hierover verrassende opmerkingen. Maar deze vocaalverhouding, evenmin als de alliteratie, is op zichzelf in staat om van een zin een vers te vormen; zij zijn vaak schoon, maar kunnen tenslotte toch gemist worden. Evenzo staat het met de beeldspraak. Hoe prachtig van visie en hoe diep van gedachte en gevoel de beeldspraak ook zij, in laatste instantie verrijkt ze een bestaand vers, maar ze doet geen vers ontstaan. Het zijn alle secundaire factoren, van belang voor wie tot de uiterste grens van het mogelijke de ontleding door wil voeren, maar niet van onmisbare betekenis voor wie de essentiële poëtiese kracht zoekt te benaderen, of een vergelijkende studie onderneemt. Terloops zal ik op verschillende feiten wel eens de aandacht vestigen, maar de fundamentele ritmiese waarden zijn m. i. de eerst besprokene: accent (+ quantiteit) en geleding.

Samenvatting.

Het normatieve vers is de tiensyllabige alternérende versregel. Als afwijking van deze norm geldt de enkele omzetting, eventueel dubbele, drievoudige omzetting. Als afwijking van iets mindere betekenis geldt de accentverschuiving zowel naar een voorafgaande als naar een volgende syllabe, en al of niet door een geleding onderbroken.

Het normatieve vers wordt vertraagd en vooral verzwaard door overbetoning van de dalingslettergreep; het wordt versneld en verijld door onderbetoning van de heffingslettergreep.

De plaats en de frequentie van deze afwijkingen typeert over het algemeen het ritme van een auteur, in samenhang met de plaats en de frequentie van de geledingen.

Om een duidelijk overzicht mogelijk te maken, heb ik in mijn statistieken enige aparte kolommen ingevoegd, waar men de versregels gekenmerkt vindt naar geleding + enjambement, en naar de accentverhouding binnen de gehele regel. In beide opzichten zijn zes gradaties aanwezig:

- a. 1. verzen zonder geleding en enjambement;
2. verzen zonder geleding, maar met enjambement;
3. verzen met één onderbreking, zonder enjambement;
4. verzen met één onderbreking en met enjambement;
5. verzen met meer dan één onderbreking, zonder enjambement;
6. verzen met meer dan één onderbreking en tevens enjambement;
- b. 1. verzen met geen afwijkingen, hoogstens overbetoning of onderbetoning;
2. verzen met één der volgende afwijkingen: omzetting eerste jambe, of accentverschuiving naar voor, naar voor met pauze, of naar achter, (I);
3. verzen met één der heviger afwijkingen, nl. omzetting van een andere jambe dan de eerste, (II);
4. verzen met tegelijk twee afwijkingen, (III);
5. verzen met tegelijk drie of meer afwijkingen, (IV);
6. verzen, die principieel niet alternérend zijn, (vierheffingsverzen).

Ofschoon deze theoretiese uiteenzetting van mijn analyséringsmethode voorafgaat aan de practiese onderzoeken, is deze methode toch eerst in en door de practijk ontstaan en gegroeid. Niet voordat de uitkomsten van een vrij groot aantal aldus bewerkte verzen mij overtuigd hadden, dat deze werkwijze bruikbaar was, en mij hadden getoond op welke punten ze verbetering behoefde, heb ik het gewaagd haar aan te wenden op het omvangrijke materiaal van de poëzie der Tachtigers. De resultaten mogen bewijzen, of mijn overtuiging juist was.